

# ÚLTIMA NOVELA DEL ESCRITOR EN SUS COMIENZOS.

## LA GRANDE Y EL PROYECTO DE SAER

Juan Pablo Luppi

Facultad de Filosofía y Letras - UBA  
[ pabloluppi@hotmail.com ]

**Resumen:** Sosteniendo la ilusión de que es posible volver a empezar, *La grande* (2005) redefine el proyecto de Juan José Saer a partir de cero. Favorecida por la ocasión de morir escribiendo, aunque más acá de esa contingencia, esta última novela elude el final y vuelve a los comienzos para seguir narrando: avanza retrocediendo. *La grande* recupera y cruza a dos personajes suspendidos al inicio (*En la zona*) y hacia el final del proyecto (*Lugar*), y efectúa sutiles cambios de función sobre la forma narrativa reconocible y consagrada, privilegiadamente a través de una falsa explosión de la intriga, que cubre el *lugar* ampliado al universo y alcanza a las subjetividades representadas.

**Palabras claves:** Novela - Proyecto - Intriga - Comienzos - Muerte.

---

*"Me gustaría que lo mejor de mi obra esté por escribirse todavía."*  
Juan José Saer. "Razones" (1986: 23)

### Para empezar: ¿Tiempo de terminar?

**S**in intención aparente aunque renovando la productividad de un método consolidado, *La grande* (2005) ha quedado en un sitio del proyecto de Saer inevitablemente vinculado a la biografía del autor, a partir de su muerte ocurrida antes de iniciar el capítulo final. Esto plantea la molestia de que el dato biográfico oriente la lectura de un texto que, en la línea autónoma del proyecto y con una siempre ambigua figuración autoral, se orienta solo, por lo que la misma manera narrativa elude la molestia. Pero la muerte también abre posibilidades de volver a leer la producción saeriana a partir de su final, coronada (en esto sí con intención y método) en la forma de una gran novela-problema, en cuanto a la reutilización compleja de modos y materiales de la novela tradicional (en un sentido distinto al de las diversas reformulaciones del género en ficciones anteriores de Saer), que bien puede motivar nuevas lecturas de un escritor consagrado, es decir, con un sistema crítico establecido que deja a la obra en riesgo de cristalización. Gran final de autor, novela del regreso, *La grande* se ofrece como máquina de lectura

del proyecto, y lo redefine a partir de cero sosteniendo la ilusión de que es posible volver a empezar; favorecida por la ocasión de morir escribiendo aunque más allá de esa contingencia, esta última novela vuelve a los comienzos para seguir narrando: avanza retrocediendo.

Más acá de la muerte, es por sus propios postulados que *La grande* reformula la obra saeriana, en tanto relectura de lo ya escrito para seguir escribiendo, integrando un movimiento continuo (el “movimiento continuo descompuesto” que es la novela para el teatral Tomatis, auto-ironía del autor sobre su obra) que pareciera no ser detenido por la muerte, siendo la última frase un nuevo comienzo (de capítulo, de semana, de otoño) que queda, proyectivo, infinitamente abierto, “río abajo” con la promesa del “tiempo del vino”; aún si Saer hubiera terminado el “lunes”, la frase y la novela seguirían abiertas. Lo que sí detiene la muerte es el modo dominante en que se venía leyendo a Saer; la presencia del autor queda ceñida a operaciones de control establecidas por la propia obra, y la recepción crítica se ve obligada a una pausa y revisión a partir del cierre involuntario de un proyecto que así, paradójicamente triunfante, muestra que seguirá en funcionamiento. Las posibles relecturas de Saer se enriquecerían, en este aspecto y al contrario de lo acostumbrado, por el dato biográfico de que el autor ya no seguirá reescribiendo su obra, pero además *La grande*, sólidamente sustentada en el deseo de relectura del autor, satisface con su mismo gesto narrativo la colocación de última novela, por reescribir lo anterior (o sea todo lo escrito) y dar pie a un magnífico nuevo comienzo, por más que la muerte lo convierta en el cierre aparente de un proyecto hecho de vueltas y recomienzos, sin cierre posible.

Esa molestia de lo biográfico y las posibilidades de relectura suscitadas por el cierre de la producción se vinculan con lo que Barthes ve como el problema de la “fijeza” de la obra, aspecto de la prueba concreta y práctica de la paciencia: el libro, objeto fijo (arquitectónico, premeditado) “está hecho por un sujeto que no puede jamás garantizar su fijeza”; cuando el que quiere escribir detiene el Proyecto para abocarse al “lento trabajo de la Escritura” surge la angustia de Proust: “¿tendré el tiempo de terminar antes de morir?” (339). En Saer, la firmeza del método fundado en la paciencia y la suspensión parecen disolver la pregunta y desmentir lo que el dato biográfico evidenciaría (que no hubo tiempo de terminar antes de morir); la novela queda abierta más allá de la interrupción, porque su forma misma es un desafío a la fijeza, porque para escribir Saer no detiene el proyecto sino que vuelve a él y le imprime nuevos movimientos. Como Flaubert, no tiene tiempo de terminar pero deja (además de *Trabajos*, publicado en 2006 con prólogo del autor) algunas ideas consistentes sobre el capítulo final que, como en *Bouvard y Pécuchet*, permiten suponer epílogos. *La grande* dista de parecer incompleta porque, acorde con el método del proyecto, bien podría terminar como termina y ser retomada, o no, en alguno de sus detalles por las novelas futuras, porque las intrigas narrativas han sido desplegadas eludiendo cualquier afán de totalidad y sin apuntar a ninguna resolución cierta. La gran vuelta al proyecto, a través de la intrigante vuelta de Gutiérrez a la zona, queda

cumplida, siempre incompleta, y deja al autor inmune a su inconclusión a pesar de morir escribiendo, o mejor, lo deja triunfante y con el plus de una gran novela póstuma.

El problema de la fijeza en Saer es parte de la productividad de la paradoja, que atraviesa diversos niveles de un proyecto que avanza, pulsional y programáticamente al menos desde ese primer recommienzo que es *La mayor* (1976), entre la posibilidad y la imposibilidad, el estar y no estar a la vez, entre las limitaciones de la percepción y del lenguaje y las posibilidades de un relato detenido en la percepción. En el artículo que traza “El lugar de Saer” en el sistema literario contemporáneo (consolidación crítica de las tempranas líneas de recepción de la imagen del escritor y de su obra entendida como ciclo o proyecto), María Teresa Gramuglio delimita, a partir de la “exasperante proliferación” de *El limonero real* (1974), dos opciones de lectura cuya tensión seguirá siendo decisiva, con variaciones, en la narrativa de Saer: por un lado, “marcar los límites”, “señalar la dificultad del relato para dar cuenta... del acontecer”, y por otro, “parafraseando a Barthes”, “la propuesta de un triunfo del relato, la maravilla de un relato potencialmente infinito y jamás saturable, cuya única interrupción posible fuera la muerte” (290). Sin que parezca interrumpida por la muerte, y señalando las dificultades de la novela mientras se escribe una gran novela, *La grande* es la prueba triunfante de que el cierre es imposible; la melancolía enigmática en el asado final de Gutiérrez y sus recobrados amigos de la zona retoma y desvía el desenlace dramáticamente resuelto de la novela tradicional, mostrando que hasta lo que fue declarado cerrado (por un estado de la crítica y por el propio autor) sigue ofreciendo salidas. Sus más de 400 páginas de acontecer leve, peripecias acumuladas e intrigas que no conducen a nada, germinan a partir de un personaje menor que aparecía en tres páginas del primer libro publicado cuarenta y cinco años atrás: el núcleo oculto desde el cual *La grande* (re)comienza es aquella partida de Gutiérrez al quedarse afuera del amor de una mujer que prefiere seguir con su marido, en “Tango del viudo” (*En la zona*, 1960). Y Nula Anoch, el otro personaje de la escena inicial, más o menos de la misma edad que en *La grande* (la mitad de la de Gutiérrez) orientaba el comienzo de “Recepción en Baker Street”, especie de *nouvelle* que integra esa dubitativa vuelta al relato breve que es *Lugar* (2000), previa al silencio creativo durante la preparación de la novela extensa y prometida.

Salidos de zonas laterales o suspendidas del proyecto, ambos personajes, en dupla como la de *Glosa* (1985) aunque más dilatada e interrumpida, conforman el arranque de *La grande*. Uno en los comienzos de su vejez, de vuelta en la zona y sosteniendo la foto de la mujer que lo dejó viudo a los treinta años, el otro en los comienzos de su madurez (entrando en los treinta) y coqueteando errante con diversas mujeres, ambos se reparten rasgos autobiográficos que, aunque difuminados e inestablemente pulsionales, resultan referibles a un autor que se ha imaginado a sí mismo como “ese nadie del que nada puede saberse”, situándose “en un lugar desde el cual se puede todavía renovar un género y una forma

de narrar”, el de “ser escritor sin serlo”, el de la intimidad del hombre común que, como en el *Retrato* de Fillippelli, muestra con tranquila ironía “que no hay nada que mostrar” (Premat 2009: 198). En la vuelta de Gutiérrez a la zona se cifra la vuelta del escritor sobre su proyecto, que equivale a volver sobre la autofiguración autoral y la manera compositiva, y sobre la propia vida en una nueva y diferente fábula “sobre lo inconcebible que resulta ser escritor”, desviando “la ocultación como estrategia de autorrepresentación” que recorre su obra (Premat 2002: 280, 282); la vuelta sobre la vida y la obra se pone en movimiento a partir de la recuperación de recuerdos biográficos y fragmentos escritos dejados en suspenso, para desocultarlos y aplicarles inéditas torsiones. Separados por treinta años, Gutiérrez y Nula, antes que el intrigante originario (Mario Brando, según la partida en falso de los borradores de principios de los 80), conformarían la instancia en que “la Obra cuaja”, arranca el chorro de la escritura, el motor enciende, según la imagen barthesiana (2005: 327), aunque no de golpe sino dos décadas, *Glosa*, *Lo imborrable* (1992) y la consagración después.

En el primer capítulo, Nula detecta “un misterio impenetrable y recíproco” que une a Gutiérrez y Escalante (otro personaje traído de los comienzos), y a través suyo el narrador cifra el arranque de lo que ya está narrando, “como si después de más de treinta años de separación, algo hubiese quedado en suspenso en cada uno, para ponerse otra vez en movimiento, sin deliberación, al primer encuentro” (49). El movimiento (la escritura) implica el deseo de “reencontrar el flujo interrumpido”: los personajes del comienzo son los que habilitan ese reencontro que hace cuajar la forma de *La grande*, enteramente remisiva al propio proyecto y con enigmática nitidez al autor, y referida al lector que imagina Saer, el lector de proyecto. Como Barthes ve en Proust al explicar la prueba abstracta de la elección, “las cosas del comienzo se reencuentran al final” (262-263); el “hallazgo” de hacer volver los personajes”, que Proust recupera de Balzac contra Sainte-Beuve, es una idea “tan grande como si la hubiera tenido antes de comenzar su obra” (331). En ese sentido de efecto retrospectivo, *La grande* constituye el paradójico triunfo de la novela realizado por un autor que ha reiterado opiniones enfáticas sobre la clausura del género y ha postulado, en reflexiones teóricas segregadas de la práctica ficcional, que su manera de superar la clausura consiste en modificar funciones de materiales que parecían agotados.

En las afirmaciones ensayísticas, peleadoras y por momentos dogmáticas, Saer explicita las “teorías de autor” que recorren el proyecto y lo sustentan a posteriori; ejemplo de ello sería “el desparpajo con el que proclamó, una y otra vez, la muerte del género novelesco desde un proyecto de renovación de ese género y de escritura sistemática de grandes y ambiciosas novelas” (Premat 2009: 195). Acaso la principal exposición ficcional de esas teorías sea la última novela, cuya relectura del proyecto corona en gran medida “la búsqueda de una singularidad, de una escritura titánica a su manera, asumida hasta sus últimas consecuencias y por lo tanto autónoma, cuando no opuesta a los demás escritores, a las teorías, al mercado, a las convicciones y creencias” (Ib.). Es a partir de la evidencia de

que ya no hay novela que Saer propone esta gran novela, y la categoría alcanza retrospectivamente al proyecto, entendido como novela mayor distribuida en partes que avanzan en borrador, reescribiéndose siempre. Para poder avanzar contra la clausura y seguir escribiendo novelas, el autor vuelve al principio (de su proyecto, y de la narración como modalidad de transmisión de experiencia, previa al género perimido y a la pobreza detectada por Benjamin hacia 1933), y vuelve también, de un modo atípico en cuanto a su invisibilidad programática, a la propia vida desde la ficción.

El gesto puede leerse como respuesta convincente, que revisa juicios propios cristalizados, a la auto-pregunta con que Saer leía sus dos novelas anteriores (en tanto borradores reescritos y corregidos con la nueva novela): “¿cómo se entrelazan con nuestra vida cotidiana, los elementos narrativos, la ficción, y aun lo novelesco? De más está decir que esta última palabra tiene para mí una fuerte connotación peyorativa” (1999: 161). Novela anti-novelesca y plenamente auto-paródica, escritura titánica vuelta sobre su propia manera, inmenso último borrador, *La grande* comprueba el triunfo del relato poniendo en duda la convicción de que ya no se pueden producir relatos que pretendan nombrar la experiencia. En esa vuelta termina la obra saeriana, buscando la singularidad a partir y a pesar del proyecto por haberla ya encontrado, y armando las historias para atrás, por fragmentos que surgen de anteriores fragmentos suspendidos, respirando, con serena amplitud no exenta de asma, el aire melancólico y vital de cada parte de la zona, con una paciencia a prueba de muerte. *La grande* empieza empezada (con el intento paródico de ubicación temporal que varía la estructura sintáctica del comienzo de *Glosa*), como si continuara algo anterior; en efecto, es el proyecto mismo el que sigue germinando, desplegando con ironía tranquila un interminable “continuará” desde el cual todo lo escrito por Saer invita a nuevas lecturas. Al contrario de lo que dirán las biografías, este cierre incompleto seguirá mostrando que hubo y habrá tiempo de terminar antes, o a pesar, de morir escribiendo: que el final es un nuevo comienzo.

## Intrigante novela de la vuelta

*“Ahora es ella la que se ríe, y Soldi el que la mira de reojo, intrigado.*

*– Carlitos –dice Gabriela–. Un día mi viejo le preguntó cómo definiría la novela y él contestó: ‘El movimiento continuo descompuesto.’”*

Saer. *La grande* (193)

Como evocación del mayor logro formal según el valor que el propio Saer otorga a su proyecto, *La grande* comienza replicando la estructura narrativa de *Glosa*, con una caminata de la dupla que conversa, percibe y piensa, esta vez en un lugar no urbano, recuperando la ambientación de las narraciones de los 60. Si el proyecto ya había alcanzado su punto más alto, el último movimiento consiste en volver a él cambiando las funciones de materiales novelescos, no

solo de la novela tradicional sino de la propia obra (que ya habían modificado a aquellos, e incluso teorizado esa modificación). Como los mosquitos sobre los que se discutía en el asado memorable aunque resistente al recuerdo en *Glosa*, una intriga falsa y múltiple, suscitada por el hecho de narrar, recorre el largo aliento de *La grande*, para encararse con la tradición de la novela moderna y reformular con paciencia y oficio algunos de sus materiales definitorios (intriga, personaje, escena, referencialidad, biografía) y sus soportes conceptuales: el sentimiento y el acontecimiento.

La manera narrativa coherente y posesiva (“mi manera”) —afianzada en las ficciones con creciente solvencia por los años de *Nadie nada nunca* (1980) y *El entenado* (1983), y expresada desde el título, reiterado por la crítica canonizadora durante los 80, del único libro de poemas, aparecido en 1977 y ampliado en 2000— es también afirmada en ensayos escritos en ese período fundacional de auto-lectura, hacia fines de la década del 70, y reunidos con otros posteriores en *El concepto de ficción* (1997) y *La narración-objeto* (1999). Como realizará ficcional y ejemplarmente en *La grande*, también en la zona ensayística el autor recupera borradores y reescribe lo publicado, dando coherencia retrospectiva al proyecto: con “La cuestión de la prosa”, aparecido en *La narración-objeto*, actualiza la invectiva de 1979 contra la prosa como “instrumento de Estado”, lanzada entre comas que traen ecos de *La mayor*, en una coloquial y desafiante tercera persona de plural, que reaparecerá en la voz de Tomatis o en las paráfrasis del discurso cascarrabias de Gutiérrez contra “‘Ellos’, o sea los habitantes de los países ricos entre los cuales vivió más de treinta años” (2005: 13): “ni nos va ni nos viene, que se la guarden, ya que es así, a su prosa, si se les canta”. Tras el prepoteo es necesario afrontar el problema de que la lengua también sea el instrumento de trabajo del escritor, sostenido por Saer como un espacio específico, interior, distinguido de la exterioridad estatal, del autoritarismo de la cultura industrial, y de lo que en *Trabajos* llamará la “superstición posmoderna de que todo equidista y equivale” (109): “Pero viene a suceder que la prosa es también el instrumento de la novela —es decir de la narración en la época moderna—, que resulta invadida por parámetros de ‘pragmatismo e inteligibilidad’”. Renglón seguido, el estratega Saer expresa su “manera” de resistir negativamente desde la autonomía, con dos variantes que el proyecto entrecruza aprovechando la libertad con límites auto-impuestos: “el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función” (1999: 58).

En 1981, por los años en que se consolida el giro abierto con *La mayor*, Saer vuelve a teorizar, siempre a posteriori y segregado de la praxis negativa, este aspecto central de su método: la vuelta sobre la tradición (potente: “Otros, ellos, antes, podían”) para aplicarle un desvío (negativo: “Y yo ahora... no saco... nada, lo que se dice nada” 2001: 125), movimiento similar al que Bloom lee en el *clínamen* de Lucrecio: “un ‘desvío’ brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo” (22). “Borges novelista” explicita la

interrogación que merodea la incertidumbre general del proyecto y que alcanza al autor (no en sentido fijo, decimonónico, sino en tanto sujeto de la creación, figura del deseo), volviendo una vez más sobre *la* tradición narrativa del siglo XX: con Borges desviado desde el título, retrocede a los comienzos de la novela, a sus causas remotas: “He tratado de plantearme ciertas preguntas. La primera es: ¿por qué se escriben novelas?” (1997: 282). En el margen de Borges, Saer lee el procedimiento que le permitirá volver sobre su propia obra a medida que la escribe (y especialmente cuando ésta enfrenta la molestia de ser convertida en tradición): “si Borges utiliza temas épicos es para mejor dismantelar la epopeya y mostrar su carácter irrisorio”, “reducir a la nada... la posibilidad de narrar una epopeya” (285, 286). Si Saer reutiliza tópicos novelescos es para mejor dismantelar la novela y mostrar su pretensión irrisoria de orden, inteligibilidad y acontecimiento; *La grande* reagrupa los átomos de la novela para provocar el desvío brusco que trastoque el universo de su proyecto y del sistema literario argentino (deseante y carente, con Borges y Macedonio en el centro, de la gran novela del siglo XX), y lo hace convirtiendo la obra en borradores, a posteriori y contra la cristalización.

El arte de narrar es la gestación de la zona a partir de la percepción del sujeto que narra y se borrona, practicada en borradores que se van reescribiendo hasta la enorme paciencia de *La grande*. Este último narrador, menos enigmático que irónico desde la primera frase, amplía y actualiza la mirada sobre la zona como “un lugar más grande”, apoyando la intriga, con pulso calculadamente tembloroso, en Gutiérrez: con la vuelta de un grande a su zona, la novela consagra la manera saeriana de representar la experiencia desde la percepción y las subjetividades, involucrando no solo el espacio material sino también las turbulencias pulsionales que lo recorren. Como leía Gramuglio en 1986, no se trata de “una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como sujeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo” (295). Como leía Sarlo en 1981 sobre *Nadie nada nunca*, “la novela se tensa en esta exhibición de su poética” que se hace “evidente cuando la revelación del enigma (¿quién mata a los caballos?, ¿por qué?) queda trunca” y da paso al enigma que orienta la poética: “¿cómo pasa este instante?, ¿cómo lo percibimos?” (34-35). Las preguntas que avanzan por el proyecto, jamás buscando respuesta ni sentido, en *La grande* insisten y renuevan su productividad, jugando con la mezcla de planos narrativos (respondiendo a Gramuglio con una exterioridad enigmática que define al sujeto, Gutiérrez) y burlando las expectativas de revelación (respondiendo a Sarlo con nuevos grandes enigmas: ¿cómo han pasado los instantes que conforman este proyecto?, ¿cómo percibo mi proyecto?, ¿cómo me imagino siendo escritor consagrado?, ¿cómo fantaseo un final?).

Construcción escénica de un lugar hiper-narrado en la obra a cuestras, subjetividades particularizadas en la escritura a través de la percepción y las voces de personajes y narrador, digamos, *un sujeto y un lugar*, que se definen mutuamente y por el intento de (como diría la primera y persistente línea crítica saeriana)



“narrar la percepción”, sujeto y lugar que nunca son únicos ni más que partes de un todo inexistente, constituyen el arranque de *La grande* como el arranque del proyecto; desde el comienzo se escribe desde la nada, con lo que estaba en el origen, con el único material existente: Saer y la zona. Ambas instancias son sometidas a la manera narrativa reconocible aunque más amplia y solvente, como si sujeto y lugar fueran materiales literarios ampliamente probados, a los que se vuelve desmantelando ciertas convicciones que parecían referirlos, abordándolos desde un tono que de la incertidumbre pasa a la intriga, para sostener la primera y dejar que la segunda se deshaga en el puro goce de narrar.

La intriga, desviada de su condición novelesca, recorre *La grande* con ecos de su origen remoto en notas de principios de los 80, pensadas para una novela que iba a titularse *El intrigante* en referencia a Mario Brando, el abyecto jefe del movimiento precisionista, que repite en sede cultural las bajas y violencias del autoritarismo político. Esos borradores, guardados en una carpeta como suelo germinativo de tres novelas futuras (*Glosa*, *Lo imborrable*, *La grande*), dan cuenta del método que deviene retrospectivamente orientado por el proyecto, en tanto auto-obligación de relectura e inserción en la propia norma para seguir escribiendo (Cf 2006b: 255-256, 349-354). En esa serie desviadamente intrigante, *La grande* sería una última formulación distanciada, que diluye en tres personajes (Brando, Gutiérrez, Nula) con divergentes matices y líneas narrativas, lo que en el origen, dos décadas atrás, se había pensado como *El intrigante*.

Los tres libros que germinan de aquellos borradores repiten con variaciones fragmentos anecdóticos sobre la violencia política de los 70, que en *La grande* se aglutinan en torno al personaje problemático original, Mario Brando, de quien Tomatis dirá, en el centro de la novela, que “como intrigante tenía genio” (228). Sin embargo, el arranque de la escritura, el “cuaja”, no sale de la intriga en torno a Brando y el precisionismo sino, como dijimos, de un cuento del primer libro: retrocede a los comienzos del proyecto para empezar la novela que la muerte convertirá en última. El gesto es integrador, y sobrepasa la dimensión coyuntural de la experiencia política; como observa Garramuño, la “negativa a la narración de la experiencia dictatorial argentina” no es un simple distanciamiento sino “una forma de resistencia literaria que involucra una transformación de la función de la prosa literaria como fundamentalmente distanciada del Estado”, según exponía Saer en “La cuestión de la prosa” (109); sometiendo lo político al mecanismo intrigante que multiplica versiones sin alcanzar sentido, exponiendo el sinsentido funesto de la historia, la lengua literaria de Saer, desde *La mayor*, se atreve a “*repetir* ese trauma de la experiencia y no intentar subsanarlo” (128).

Brando tiene sus buenas páginas en *La grande*, y hay –como en *Glosa*, *Lo imborrable* y *La pesquisa*– una nueva vuelta sobre el violento enigma histórico ficcionalizado en las desapariciones de *Nadie nada nunca*, pero a la vez, con Gutiérrez y Nula, se abren nuevos enigmas que consolidan una manera narrativa que siempre ha buscado alcanzar, desde lo particular y lo íntimo, la representación de problemas ontológicos y antropológicos y la producción de imágenes



universales. La intriga que quedó rodeando a Gutiérrez cuando se fue de la ciudad es el elemento que, absuelto de resolución, va a expandirse ignorando soberanamente cualquier conclusión; el cierre es imposible o prescindible, la vuelta de Gutiérrez no es completa ni cambia su único movimiento efectivo, su devenir hacia la vejez y la muerte.

La pregunta con que, dos décadas atrás, Saer leía el propio método a partir de Borges (“¿por qué se escriben novelas?”), parece haber quedado atrás, o haber sido respondida y agotada en su productividad de respuestas; *La grande* es la feliz superación de la pregunta, que permite volver sobre la tradición de la novela y sobre el propio proyecto, a su vez consagrado y devenido tradición, para afirmar el triunfo de una novela (y de las propias novelas anteriores, hasta la primera) habiendo aceptado la imposibilidad de escribirlas; semejante novela no puede ser menos que intrigante. Jugando con la intriga de modo placentero y gratuito –como se juega en la niñez o en la vejez, no en la edad del Barrios de *Responso* (1964) o del Escalante de *Cicatrices* (1969)– Saer escribe una novela expansiva, ambiciosa sin parecerlo, cuando la novela ha caducado o se ha evaporado en otros géneros. Una vez más, la última, recomienza el proyecto, no tanto a partir de una nada productiva como en *El limonero real* o *Nadie nada nunca*, sino retomando detalles suspendidos en sus propias narraciones anteriores, y reformula así, a partir de la consistencia final del proyecto, las categorías de obra y de autor, como efecto retrospectivo de lo ya escrito y de su recepción.

*La grande* es la última prueba o vuelta narrativa pese a la probadísima consolidación del método, el intrigante modo de seguir escribiendo contra esa consolidación, impidiendo que el método cristalice. Su apuesta consiste en ir lanzando intrigas que, aunque refieran al pasado, traman el movimiento de avance en el presente narrado, abriendo peripecias nimias, dudosas como la mudanza de Gutiérrez, de modo fragmentario, entrecruzado y hacia atrás. Desde el martes, en que se produce el tercer encuentro entre Nula y Gutiérrez (como si la novela ya hubiera empezado cuando leemos la primera frase, o antes cuando vemos que arranca en martes, o desde un título que dialoga risueña y francamente con el proyecto), la narración avanza en ese presente que va a ir abarcando la semana aunque a cada rato vuelva atrás. Avanza volviendo: retoma distantes elementos previos, desviándose en digresiones y analepsis, ensanchando el presente con el movimiento interior de los personajes, que ramifica la escritura y retoma muchas preocupaciones reconocibles del proyecto, en un agrande máximo, irónico y final de la forma. La amplia voz narrativa que pasea por las conciencias de Nula, Soldi o Tomatis –pero permanece afuera de la de Gutiérrez, cuya vuelta aglutina los enigmas (lo esencial, una vez más, no se deja decir)– recupera, en ese acercamiento ambiguo a los personajes y a sus nulas peripecias, materiales novelescos agotados, que son desmantelados, reposicionados y vueltos a funcionar.

Al modo de un imposible Borges novelista, Saer expande las posibilidades, a simple vista inexistentes, de una narración que avanza porque reconoce con ironía que ha dejado de ser novelesca. Después de Borges, la manera de ser el gran

novelista argentino del siglo XX es, sí, seguir escribiendo novelas, pero sabiendo que ya no existen: volver a la zona en un retorno imposible que despliega peripecias sin acontecimiento y una sensibilidad resistente al sentimiento, como proponía Saer en la refundación teórica del proyecto a partir de la anulación de lo heredado, segregando en “Narrathon” (1973) el experimento ficcional de *La mayor*: “Pero de hecho, no le daban, a nuestra sed, nada. De esa nada del sentimiento y del acontecimiento –más ilusorios cuanto más precisos y nítidos– he tratado, durante años, y trato todavía, con diversa eficacia, de desembarazarme” (1997: 147). El narrador viaja y la escritura se pone en movimiento, vuelve a la zona para abrir intrigas difusas suscitadas por el hecho de narrar, que cobra mayor espesor que los personajes y los acontecimientos narrados. Más acá del falso vanguardista de las notas originales (cuya condición de intrigante se mantiene al nivel anecdótico de las polémicas culturales provincianas que investigan Gabriela y Soldi, o de modo lateral en la prehistoria del amor entre Gutiérrez y Leonor, o en los recuerdos de Tomatis que cargan en Brando la connotación política siniestra de lo intrigante), y más acá de las peripecias inocuas de Nula con las mujeres (incluida su madre, ausente el padre) en cuyo interior otros enigmas siguen pendientes (como los de Leto en *Glosa*), la intriga más genuina se desprende del arte de narrar: lo intrigante es la novela, y el gran intrigante, el escritor.

La última cara del intrigante es Guillermo Gutiérrez, quien luego de más de treinta años en Europa regresa a la zona para que a su alrededor merodeen intrigas que no llegarán a consolidarse, como tampoco se consolidará su regreso. Narrado desde afuera, es puro enigma irrisorio, exposición de intriga que no conduce a desenlace, como si en el centro de su vuelta (y de la novela) estuviera diluyéndose lo que de veras importa, que no es lo que la peripecia muestra. A Soldi “viene intrigándolo” la afirmación que Gutiérrez repite sobre su oficio de guionista y el uso de seudónimo que sólo el productor conoce (ínfima intriga que no pasa de ahí): su declarado doble objetivo, “desaparecer mejor como artista” y “desaparecer también como individuo”, “le parece que revela de Gutiérrez algo más que una simple discreción profesional o privada, pero no sabe qué” (188). Una de las pocas cosas que Gutiérrez dice sobre sí, “en un tono de jovialidad satisfecha” como el que recorre *La grande*, muestra una intención imposible que se parece a la que orienta la auto-figuración de Saer: un individuo que hace su trabajo desapareciendo. La hipótesis de Soldi al respecto (que no alcanza a erigirse como tal y se diluye ampliada al universo incomprensible) cifra la colocación narrativa que orienta la novela y, retrospectivamente, el proyecto: “una serenidad última que considera al universo en general y a cada una de sus partes, por ínfimas que sean, como una causa juzgada y perdida desde el momento mismo en que, saliendo abruptos no se sabe de dónde, tan coloridos como ilusorios, incomprensibles, florecieron” (188).

La melancolía de Gutiérrez tendría que ver con esa serenidad madura de aceptar que el azar y la contingencia gobiernan un universo ilusorio, cuya percepción sólo puede ser partitiva e inexacta, y que el único lugar al que se llega

con certeza es la muerte, mientras pasan los días de la semana y regresa el otoño, mientras se vuelve parcialmente a la zona o se avanza seguro en la escritura de un proyecto sin final: la melancolía tendría que ver con el sujeto que escribe, con la confirmación segura de la obra escrita y no tanto con la angustia de la obra por escribir, con su relectura del propio proyecto como movimiento continuo que plasma en borradores un deseo mayor, el de representar figuras universales narrando fragmentos locales de conciencia y percepción. El narrador, cercano en esta paráfrasis a “él, Soldi”, prueba la hipótesis inmensa de que Gutiérrez mismo se considere “el ejemplo más claro de esa situación”, léase “la convicción de que en cada cosa que aparece, porque sí, a la luz del día, ya ha empezado a obrar la catástrofe, vertiginosa o lenta, destinada a abolirla” (188). La obra ha empezado a terminar desde su enigmático origen, y a los inicios se vuelve, con fantasía serena, en la novela que, *porque sí* (porque la muerte), culmina el proyecto sin abolirlo, dejándolo abierto y con renovada potencia.

El suave desmoronamiento de hipótesis sobre Gutiérrez, o su formulación garabateada con la coloquialidad grave, paródicamente intelectual, de Tomatis, Nula, Soldi o el gran narrador, desmantela a la vez los vectores que definen el género novelesco. En el centro del capítulo marginal (“Márgenes”, que ocupa en *La grande* un sitio atípico parecido al de la novela de Tomatis, *Lo imborrable*, en el proyecto), Tomatis reformula su versión anterior sobre el regreso de Gutiérrez, habiendo desechado (con las evidencias dadas por la propia narración) la de la vuelta al primer amor: “no ha venido a buscar nada; ha vuelto al punto de partida, pero no se trata de un regreso... Ha venido no a recuperar un mundo perdido, sino a considerarlo de otra manera” (2005: 372). Algo similar podría decirse de Saer con respecto a su zona narrativa y al proyecto allí radicado: releendo fragmentos suspendidos del proyecto, desde los que germinan para el escritor nuevos modos de imaginarse a sí mismo, reinventar su oficio y reescribir lo publicado, *La grande* opera una intervención decidida del autor sobre la propia obra y sobre su recepción, volviendo a los puntos de partida para considerar de otra manera lo escrito durante cinco décadas, eludir la cristalización de lecturas y mantener el proyecto abierto, lanzado hacia delante a partir de una intrigante vuelta atrás.

## ¿Hacia?

“La muerte es un regreso que tendrá que esperar.”  
Manu Chao. “Mundorévès”

Con *La grande* concluye, por el azar certero de la muerte, el ciclo narrativo saeriano. La muerte habilitaría a pensar que el proyecto termina solo, sin el control final del autor, aunque ese control ha ido sembrándose a lo largo de la novela de un modo que orienta retrospectivamente el proyecto y lo deja abierto, sin término posible, repitiendo y ampliando el método que jalona cada nueva

novela por lo menos desde *El entenado*. Es el autor quien orienta el gesto de volver a los comienzos, desplegando por fragmentos las historias para atrás, yendo del presente al pasado para avanzar. ¿Y hacia dónde iría ese avance simulado? Ajeno a lo lineal, como la zona que el proyecto abre sin pasar de sus partes, el desenlace es partitivo y falso de tan banal, prescindible como la intriga, por más que se lo prometa como gran final con asado y epílogo. Saer supera la pregunta de Pierre Menard (¿cómo seguir escribiendo cuando todo fue escrito?) y, habiendo mostrado cómo seguir escribiendo después de Borges, en este gran final se le atreve a la pregunta suscitada por la recepción de su propia obra: cómo seguir escribiendo después de Saer. La respuesta, segura y a la vez ambigua, es la vuelta incompleta, la extensión del gesto repetidamente renovado durante cinco décadas, el movimiento de estar empezando a contar siempre otra vez (que, desde el narrador de *Glosa*, “un servidor” cuyo relato ya ha empezado cuando se pone a contar, es la misma, ¿no?). La respuesta es grande, y a su modo (enigmático, intrigante) atrevida: seguir escribiendo hacia atrás, retornar cambiado al origen borronado, invertir la cronología (como en el ordenamiento de los *Cuentos completos*) inventando un modo de leerse extraño a los modos consolidados de la crítica.

El cierre es imposible no porque el autor haya muerto sino porque es el movimiento continuo lo que ha hecho avanzar el proyecto hasta esta amplia auto-lectura, cuyo efecto de cierre es el que merodea toda la obra dando la sensación de que puede acabar en cualquier momento: como la vida, la obra tiene la consistencia del devenir, cuyo único final posible es la muerte, no del autor sino de la humanidad, de los eventuales lectores futuros. Ejemplar y auto-paródicamente a través de Tomatis, cuando el sábado al atardecer vuelve de Rosario a la ciudad y es invadido por “el cansancio anticipado de los regresos”, *La grande* realiza un giro más sobre la vuelta incompleta que, desde el título irónico de la primera novela escrita, ha venido pautando el ciclo narrativo. En su agrande de melancolía, la reflexión de Tomatis en el micro contiene la voz siempre auto-referencial del narrador saeriano, reconocible desde el borramiento de *La mayor* aunque ahora, acaso, más suavemente pausada, más calma y gentil, como si la incertidumbre hubiera sido comprobada y aceptada y solo quedara seguir escribiendo hasta la muerte:

su patria es el lugar a la vez extraño y familiar, inmediato y remoto, en el que los vivos cargan en sus hombros a los muertos, y únicamente con la muerte se liberan de la carga: y así va a ser hasta el final del tiempo, que no tiene nada de infinito, porque está condenado a apagarse cuando pare de soplar el último aliento humano. (2005: 377)

El método narrativo saeriano merodea con variaciones esta única certeza, y expone lo engañosa que es toda imaginación de la vida que no integre la muerte, entendiendo por vida, como el narrador extradieético de *La pesquiza*,

ese “chorro único que, bajo la apariencia engañosa de eternidad, no es menos insensato y efímero” (1994: 127).

El cierre es imposible no porque Saer murió mientras escribía, sino porque el proyecto ha sido concebido como una escritura que avanza a partir de lo escrito y que así podría, según sus postulados, seguir avanzando, para siempre “río abajo” hacia el “tiempo del vino”, que no deja de volver con las lluvias de cada otoño, cíclicamente “hasta el final del tiempo”. *La grande* no es una novela final, es una novela de vuelta: una gran novela a pesar de la clausura del género (que Saer, más o menos dogmático, gustaba ubicar en *Bouvard y Pécuchet*, un siglo atrás), y una novela de la vuelta al lugar de la infancia, que, como exponen el melancólico Gutiérrez y el proyecto entero y en cada parte, siempre es imposible. A su modo, Gutiérrez actualiza con variaciones los devaneos de ese personaje central del ciclo que en *La grande* brilla por su ausencia: como le ocurre a Pichón desde que se fue a Europa por los años de *La mayor*, cada vuelta a la zona, hasta dos décadas después en *La pesquisa*, lo enfrenta con un lugar desconocido, devenido “diferente de la representación que Pichón se hacía en su recuerdo”, y “ese lugar que creía conocer de memoria” se le vuelve “extraño, novedoso, ligeramente inquietante tal vez”, estampando la evidencia de “un tiempo que sigue fluyendo sin nosotros” (1994: 65) y de un lugar que, como en muchos “Argumentos” de *La mayor*, sigue existiendo y cambiando aunque el sujeto que lo recuerda se haya ido dos o tres décadas atrás.

Más que a la ciudad natal, más que meramente al pasado, fracasando en su vuelta a ese amor convertido en espanto que es Leonor con cirugías y apellido de casada, Gutiérrez vuelve a la obra anterior de Saer, y desencadena una intriga que no lleva a nada pero pone en movimiento la narración; este atípico anti-héroe novelesco triunfa en tanto personaje de Saer, permitiendo la abarcativa vuelta del autor sobre lo escrito. La vuelta incompleta confirma en su fracaso un triunfo contundente, el de un relato infinito, jamás saturable, como veía Gramuglio, “cuya única interrupción posible fuera la muerte”. Interrumpido por la muerte solo hasta cierto punto, de un modo que no adjudica a la novela un inacabamiento que ya estaba en su proceso de escritura, el relato saeriano es el modo de volver al lugar natal que el acontecer real hace imposible, es la risa franca por volver a la zona, otra vez, la misma, del único modo posible: desde la conciencia y la narración, desde la especificidad de la forma literaria, desde adentro aunque se esté afuera, desde los orígenes y hasta que “pare de soplar el último aliento humano”. La decepción del anodino regreso de Gutiérrez implica la alegría tranquila de seguir escribiendo, de comprobar que la ficción hace posible una vuelta y, con ella, un nuevo comienzo.

Con *La grande*, y el gesto será potenciado por la muerte que interrumpe la escritura (pero deja tiempo para terminar a lo grande), Saer interviene en la recepción de su proyecto, y lo hace desde su lugar más seguro, la vuelta a la zona (tras el vaivén entre París y Santa Fe en *La pesquisa*, tras la dudosa errancia global de *Lugar*) y la escritura de la novela (según como ha sido conceptualizada por

él mismo en los últimos veinte años, también en esto reescribiéndose siempre). Si *La mayor*, desde lo que estaba escrito antes y lo que vino después, pide leerse como un nuevo comienzo, tajante y de laboratorio, *El entenado* y especialmente *Glosa* marcan una bisagra que, acompañando la consagración del autor ante el público de su país, propone un decidido giro hacia la narración, la vuelta a la experiencia y a cierta (auto)referencialidad que reformula el realismo incorporándolo (Cf. Premat 2002: 253; Garramuño 110). Sobre lo escrito a partir de esta torsión –que, podría decirse, da cauce a las obras más logradas (*El entenado*, *Glosa*) y a cierta modalidad que parece descansar en el método aprobado (*Las nubes*, *Lugar*)– se opera una última vuelta de tuerca de la manera saeriana; en ese sentido, *La grande* responde efectivamente al proyecto como novela última, coherente con un método que germina a partir de pequeñas semillas dejadas caer tiempo atrás: novela última pero no final, sino nuevo comienzo.

El proyecto deviene serie de fragmentos en movimiento continuo que provocan no un sentido sino sus resplandores posibles, en epifánicas vueltas reiteradas con variaciones y expansiones, incompletas, para siempre en borradores. El narrador es un viajero que está y no está de vuelta, y la novela es una búsqueda abierta y negativa de formas anti-novelescas; el proyecto sostiene cierto coraje decimonónico al querer construir una visión del mundo, aunque lo desvía con un coraje mayor y actual, el de ver y decir el mundo desde la incertidumbre, y escribirse un lugar en el que estar y no estar a la vez: mostrar la lejanía de cerca, la noche con los ojos atentos, la falta de sentido que atraviesa el devenir del ser humano en su tiempo y su espacio –tiempo y espacio imbricados en un *lugar* atravesado, como en las imágenes aéreas de *El río sin orillas* (1991), por sangre y delicia, por la vida que incluye la muerte como todo principio contiene su final, un lugar localizable y finito pero cada vez más grande, ampliado, por el proyecto y por su fantaseado final, hasta lo universal y lo incompleto–. La seguridad del gesto cobra forma en el tranquilo goce narrativo que segregan las muchas páginas, con un tono que, desplegando incertidumbre programática y pulsional, suena cercano a la contundencia coloquial del autor biográfico y al humor melancólico de “un servidor” de *Glosa* (mejor asentado que la primera persona de Tomatis en *Lo imborrable*, sin la tozudez dogmática que suele asomar entre aquella contundencia); la serenidad última de este narrador, su vuelta satisfecha sobre lo mejor de su obra, pareciera estar cumpliendo la ilusión que Said refiere a los comienzos: “We all like to believe we can always begin again, that a clean start will always be possible” (40-41).

Demostrando que el proyecto puede siempre empezar otra vez, *La grande* contradice la biografía al abrir, en el momento de la muerte, un nuevo comienzo no solo del proyecto sino de su origen difuso, el autor que se muestra mostrando que no hay nada que mostrar. Siempre a medio borrar, el que ha sido escritor sin serlo celebra el triunfo del relato infinito que es, ya probadamente, su método proyectivo, con la plenitud de la representación de peripecias e intrigas que no conducen a nada, y con la posibilidad, inédita en Saer, de hablar en sus ficciones

de sí mismo, al modo de una autobiografía sensible y ficcional, diluida en los dos personajes con cuya caminata ha cuajado la escritura. El cierre involuntario ofrece una apertura infinita de intrigas, narradas en una forma y con una voz extradiegética a su vez construidas en la aceptación festiva de la incertidumbre: la forma es intrigante porque vuelve a los comienzos de la propia obra y del gran género caído en el siglo XX sobre el que ha venido practicando desvíos y cambios de función, alcanzando una plena apertura a partir de detalles perdidos en lo anterior, haciendo del final un azar que, sin otra certidumbre que la muerte, puede sin embargo fantasearse; la voz es intrigante porque se regodea en la dilapidación de intrigas sin sentido alcanzable, narrando subjetividades desde diversos planos entre la conciencia y lo exterior, construyendo irónicamente personajes en estrecho diálogo con la tradición (menos de “la novela” que de “mis novelas”) y con la figuración autobiográfica inserta en la ficción, sabiendo que es ilusorio narrar biografías y que toda autobiografía es pulsional, deseada por un sujeto borroneado, que está y no está, que siempre vuelve y siempre se va.

Sin intención aparente aunque confirmando la coherencia germinal del método, *La grande* tiene “el privilegio fantasmático de la Última Obra”; si “está en la lógica del *Pro-yecto* (de lo lanzado hacia delante, de trampolín en trampolín) fantasear un fin final, un final definitivo” (Barthes 210), esta última novela prueba consistentemente la lógica que, a posteriori y volviendo atrás, sustenta cinco décadas de trabajo, el proyecto creador, la vida del escritor dedicado a su obra. Como en el caso límite y ejemplar de Proust –y por más que, como a Flaubert, le falte el punto final–, habiendo escrito esta coronación del proyecto Saer “no podía sino morir” (211). El escritor muere escribiendo la novela que controlará el proyecto hacia atrás, afirmándolo retrospectiva e infinitamente, desde un afuera simulado como instancia de autoridad incierta sobre lo escrito más allá del sujeto biográfico.

En ese proceso de ir muriendo/escribiendo ocurre el triunfo de la novela a pesar de su cierre histórico, la potencia que, acompañada por el acercamiento a la muerte, permite seguir contando el paso de las estaciones y la melancolía de los inconcebibles días finales. Acompañada por la recepción consagratória desde los años de *La pesquisa*, la serenidad del escritor con un gran proyecto auestas se parece a la de Gutiérrez ingresando en el otoño de su existencia, asumiendo que, con la vida vivida y los borradores escritos, solo queda fantasear un final: tras haber alcanzado ese “algo” anunciado en el último cuento del primer libro –“algo” que ha sido la enorme tarea de imaginar un lugar nuevo nombrando figuras universales con la lengua materna y desde el exterior– solo queda escribir la novela-testamento, la novela vacante del siglo XX argentino, la novela-problema que seguirá abierta en su devenir, sustraída del acontecer y de lo que, ineludible, se aproxima.

Esa cumbre del proyecto que es *Glosa* hubiera podido, según los borradores del autor, titularse con la preposición que merodea, incompleta y abierta, una escritura que avanza a partir de su formulación pero sin buscar respuesta: *Hacia*.



La tantállica tarea de plantear con el lenguaje ese tipo de problemas y volver a empezar la búsqueda, no de respuesta sino de nuevos modos de formular preguntas, puede acercarse a la imagen de escritor y de obra que, con incertidumbre y rigor, Saer practicó sabiendo, al menos desde “Narrathon”, que se trataba de un “plan de trabajo” difícil: “el de abrirse paso, por entre la selva de la lengua, hacia cierto dominio que permita formular, siquiera indirectamente, lo que se muestra a primera vista, o se quiere, indecible, lo que escapa al radar de las normas generales del lenguaje” (1997: 153). La obra saeriana parecería estar (y no estar) en la preposición abierta, en la pura intriga instalada en el devenir de la especie y en la selva de palabras, en el movimiento continuo que no busca nada, pero encuentra una nueva y firme manera de narrar.

Exponer la insignificancia de la peripecia y del acontecimiento, o esparcir intrigas nimias a lo ancho de una narración que las pasa por encima, forma parte de ese movimiento desviadamente novelesco realizado en una época y un lugar en que la novela, en tanto género mayor, prestigioso y fechado, ha desaparecido. La intriga circula por *La grande* no como desafío intelectual ni elemento digno de desarrollos argumentales, sino como condición de la experiencia y de su representación, como auto-figuración del mayor intrigante, el que quiere escribir sin interrumpir su proyecto, el que vuelve para estar y no estar, el que es escritor sin serlo y, con *La grande*, fantasea un final donde la obra se abraza con la vida, de modo diáfano y burlando expectativas, hacia el inconcebible final de una vida dedicada a la literatura. Tres ilusiones, atravesadas narrativamente por la incertidumbre, sostienen esta fantasía inconclusa: la experiencia y el sujeto, obsesiones reconocibles como marcas registradas del autor, y, potenciada por “lo que se aproxima” y ofrecida por el mismo proyecto, la posibilidad de volver a empezar.

Aquel plan de novela de peripecia, en borradores de un personaje *intrigante* que no llevó a ninguna parte, ha cuajado veinte años después en la intriga que, desviada de su función, se expone por todas partes y no está en ninguna, tranquilo enigma que se autodestruye en puro devenir, movimiento que no lleva sino al origen, otra vez, la misma, al mismo lugar, de vuelta. *La grande* es un final en tanto vuelve a empezar, relee todo el proyecto dejando en claro que se ha avanzado hacia el comienzo y hacia lo exterior a las normas del lenguaje, hacia el origen de la escritura y del propio arte de narrar. En el avance hacia atrás se encuentra el sujeto que, gozoso y borroneado, entre lo programático y lo pulsional, ha transformado un lugar existente en nuevo lugar literario, desde el cual seguir afirmando, más acá de la muerte, el “estado mental” de veinte años atrás, “el de un escritor que está en sus comienzos” (Said 23): un escritor que seguirá realizando vueltas incompletas, fantaseando que el último regreso puede esperar.

---

## Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-299.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- . *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Saer, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- . *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- . *Cuentos Completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- . *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- . *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006a.
- . *Glosa-El entenado*. Edición crítica, Julio Premat (Coord.). Nanterre Cedex: ALLCA XX (Colección Archivos), 2006b.
- Said, Edward W. *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sarlo, Beatriz. "Narrar la percepción". *Punto de Vista* 10, noviembre (1980): 34-37.
- 

Fecha de recepción: 25-08-09 / Fecha de aprobación: 14-02-10

FORCINITO, ANA

Desintegration and Resistance: Corporality, Genre and Writing  
in Diamela Eltit's *Mano de obra*

---

*Mano de obra* (2002) by Diamela Eltit can be read as an exploration of Chilean citizenship during the postdictatorship and of the processes of transformation (and disintegration) that accompany the dismembering of the collective and popular subjectivities of the past. Eltit questions the model of re-democratization based on citizenship vigilance and consumerism supremacy. Even if the devastating force of the images of social disintegration cannot be denied in *Mano de Obra*, it is still possible to approach the text from the interstices of feminine resistance, a model of intermittent subversion that is anchored in corporeality and in writing. In Eltit's narrative, gender serves to expose simultaneously the assembling of patriarchal discourse within the Chilean economic and cultural landscape and of the cracks through which expressions of rebellion and resistance can escape. My intention in this essay is to rethink the disorganized nomadism of the feminine and corporeal component as a strategy of subversion against the new forms of the globalized neoliberal vigilance and domination.

**Keywords:** Diamela Eltit - *Mano de obra* - subjectivity - Chile - postdictatorship.

GIL, MARÍA ESPERANZA

Developing a "Brazilian Language" in Mário de Andrade's *Amar, verbo intransitivo*

---

This article presents a critical reading of the novel *Amar, verbo intransitivo* from de Brazilian writer Mario de Andrade. This novel was published in 1926 and it was written during the Modernist Movement, when one of the main objectives of art was the renewal of literary language. Through this analysis, we will be addressing some of the techniques utilized by the author to arrive at this characteristic renewal, as well as studying what critics and the author himself called "Brazilian language". This expression – "Brazilian language" – leads to a linguistic construction that, through the manipulation of lexical and syntactic elements, tries to approximate literary language to Brazilian Portuguese, while distinguishing itself from Portuguese from Portugal. By way of textual analysis and establishing relation with other Andrade's works, mainly his mail correspondence, this article attempts to find links between the novel and its contexts, which is literary Avant Garde from the 20<sup>th</sup> decade. In this way, the relationship between Andrade's techniques and another modernistic proposals is juxtaposed.

**Keywords:** Mário de Andrade - brazilian literature - modernism.

LUPPI, JUAN PABLO

Rethinking the Latest Writer's Novel: *La grande* and Saer's Project

---

Supporting the illusion that is possible to start again, *La grande* (2005) redefines Juan José Saer's project back to zero. Favored by occasion of death while writing, although prior to that contingency, this last novel eludes ending and gets back to beginnings to go on narrating: it advances going back. *La grande* recovers and crosses one another two characters

that had been suspended in the beginning (*En la zona*) and towards the end of the project (*Lugar*), and effects subtle changes of function over recognized and established narrative pattern, mainly through a false intrigue 's explosion, which covers *space* expanded to the universe and reaches represented subjectivities.

**Keywords:** Novel - Project - Intrigue - Beginnings - Death.

MARTÍNEZ ZUCCARDI, SOLEDAD

Positions and Polemics in North-Eastern Argentinian Literature.

“La Carpa” Group and Regional Poetic Awareness

---

This article's starting point is the question about the circumstances that explain the dominant position that the group La Carpa (constituted in Tucumán in the beginnings of the 1940s and integrated by young writers—practically unknown by that time— from different provinces of the Northwest of Argentina) reaches in the field of literature in that region. It proposes that the answer to that question is related to the efficacy of what can be called as the “metapoetic discourse” of La Carpa, by which the group “invents” itself by elaborating and promoting a collective position that shows a clear consciousness about poetry and the poet's responsibility, and goes beyond the provincial limits in order to embrace a whole region. Such position is pronounced in the prologue to the *Muestra colectiva de poemas*, a kind of group manifesto published in 1944. This article analyses that text in relation to all that was pointed out above and in relation to the literary context of emergence of La Carpa. It also examines a polemic—motivated in certain controversial affirmations present in the prologue and developed in *La Gaceta*, a newspaper from Tucumán— that illuminates the consideration about the position of the group in the Argentine Northwestern literature.

**Keywords:** Cultural formations - literary field - poetic manifestos - 1940s.

ROGERS, GERALDINE

The Island of “Martinfierista” Art

---

This article cross-examines an aspect that characterizes the Argentine literary avant-garde of 1920's: the attempt of making a great divide between Art and other practices, an effort that had previously emerged in Modernism by the turn of the century. In this paper, I will inquire about the elements which contributed to strengthen that division and, in that way, confirmed the existence of a literary space imagined as autonomous. Thus, I will examine the nature of the contributions to a discourse about Art, which in this context is understood as a self-ruling realm wholly devoted to formal interests. Also, attention will be given to the delimitation of literary boundaries. Consideration of the production of the contemporary Spanish intellectual, José Ortega y Gasset, will be crucial as his writings and lectures were very well-known at that time in Argentina. It is well known Ortega y Gasset's strong influence over young Argentine intellectuals in 1910's as well as his close friendship with Victoria Ocampo in the 1930's, but little is known about his role and influence on the Argentine intellectual scenario in the 1920's.

**Keywords:** Argentine Literatura - literary autonomy - avant-garde.